



O cinema de Philippe Garrel: estética e política¹

André Antônio Barbosa²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo: A seguinte questão se impõe ao presente trabalho: quando e como a imagem pode ser política? Para tentar respondê-la, ele recorre, primeiramente, à noção de “imagem” tal qual a teorizou Henri Bergson, para depois explorar duas configurações dessa ideia de imagem: a configuração estética e a configuração política. Tal exploração se dá tanto pelo diálogo entre o estético e o político que alguns autores estabelecem: Kant, Schiller, Rancière; quanto por conexões com o trabalho cinematográfico do cineasta francês Philippe Garrel, que sempre forjou dissidências e heterogeneidades sensíveis dentro do próprio trabalho com a matéria imagética.

Palavras-chave: cinema; estética; imagem; Philippe Garrel; política.

1. Uma imagem dupla

Há um plano em *Elle a passe tant d'heures sous les sunlights*, dirigido por Philippe Garrel (1985), que existe unicamente para mostrar uma mudança de foco. A câmera enquadra um jovem casal se beijando, demora-se nele alguns segundos, mas um giro considerável no diafragma “corrige” de maneira brutal o foco: os amantes perdem os contornos até quase desaparecem para o espectador, que agora vê que entre a câmera e os atores havia um vidro molhado e cheio de gotas d’água. As gotas estão completamente definidas agora, embora antes, filmadas a partir do foco anterior, fossem completamente invisíveis. O vidro esteve aí o tempo todo, não houve corte nem a câmera foi movida de lugar: acontece que o mundo é vasto demais e, tal como a câmera, nunca conseguiremos abarcá-lo por completo, nunca seremos capazes, objetivamente, de ver *tudo*.

Por um lado, este plano parece resumir o desafio de todo o filme: a estranha estética de Garrel tenta contar a história de um vai-e-vem amoroso, ou, tema predileto seu, tenta mostrar pessoas se apaixonando e desapaixonando mas de um jeito completamente diferente dos filmes *mainstream* de romance: mal começamos a acompanhar o sofrimento de Jacques por Anne tê-lo abandonado, vemos uma claquete entrar em cena, vemos o próprio Garrel conversando com os atores ou o ouvimos falar com Chantal Akerman sobre o próprio filme e o modo como ele conseguiu

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do curso de Comunicação da UFPE, e-mail: andrebarbosa3@gmail.com



financiamento. Percebemos também que os personagens têm o mesmo nome dos atores. O caminho é o mesmo de Apichatpong Weerasethakul em seu primeiro longa, *Dokfa nai meuman* (Misterioso objeto ao meio-dia, 2000): tentar eliminar o fora de quadro, eliminar a dicotomia atores/personagens, realidade/ficção e mostrar apenas corpos, apenas homens e mulheres se movendo num mundo de matéria que, no limite, é sem sentido (Jean Eustache pesa aqui, como o próprio Garrel salienta ao citá-lo no filme). *Elle a passé...* reitera isso através de cortes bruscos, secos, rápidos que interrompem ou, ao contrário, através de uma dilatação desnecessária, uma duração além do “normal”. Às vezes o som é cortado para vermos esses corpos independentes de suas relações e voltarmos a Lumière (o plano de um trem cortando o quadro aparece significativamente nos desenrolares iniciais do filme). É como se a paixão e o amor só pudessem ser vistos assim, a partir desse mundo vasto e ininteligível: os amantes estão lá, mas em outro lugar há também um vidro molhado com gotas d’água e muitas outras coisas incontáveis. Olhado desse modo, o amor é sentido de uma forma nova.

Por outro lado, o plano da mudança de foco pode resumir também um modo de se pensar ou conceber a imagem: precisamente, o modo como Henri Bergson teorizou sobre a imagem por volta de 1896, ano da publicação de *Matéria e memória*. É, com efeito, não apenas do cinema de Garrel, mas também do modo propriamente bergsoniano de pensar a imagem que precisamos partir para responder a pergunta a que nos propomos aqui: *quando e como a imagem pode ser política?*

Matéria e memória, na verdade, parte de uma crise interna à psicologia clínica, não obstante afirme logo de saída possuir a resolução para um problema explicitamente filosófico: o conflito entre o idealismo e o realismo. Os casos de doenças psíquicas que Bergson analisa ao longo de todo o livro parecem de fato apontar para uma falha fundamental no cerne dessas duas correntes de pensamento. A verificação empírica dos pacientes e de seus históricos definitivamente não permite afirmar que o cérebro humano é capaz de, milagrosamente, *criar*, do nada, representações e que portanto tudo o que o ser humano pensa, vê e concebe na verdade é pura invenção ficcional e subjetiva (idealismo). Não permite, por outro lado, criar uma ligação direta entre o pensamento humano e o mundo, como se aquele fosse um necessário e simples reflexo deste e como se este, portanto, fosse acessível em todo o seu conjunto de leis objetivas e imutáveis (realismo). A solução estaria precisamente na noção de *imagem*.

Em que consiste essa noção? Resumamos aquele dos aspectos desta teorização que momentaneamente nos interessa: o aspecto *duplo* da imagem. Para Bergson, a



percepção humana está íntima e inevitavelmente entrelaçada com a *ação consciente*. Um objeto que percebemos sempre nos aparece moldado por nossa relação *possível* com ele, por nossa capacidade de *agir* sobre ele. Este objeto na realidade é um aglomerado complexo de matéria que está em relação com todas as outras coisas no mundo. A matéria, de fato, é um todo indivisível sempre em movimento, uma espécie de imensa rede em expansão, onde cada ponto está relacionado necessariamente com todos os outros pontos, onde um átomo sólido do solo, aparentando completa imobilidade, está em contato móvel com um distante átomo gasoso na estratosfera. Em outras palavras: “destacar” um ponto, percebê-lo como um “ponto”, fazer divisões na matéria é algo típico de uma percepção e de uma *consciência* cujo alcance é extremamente limitado. Todo destaque, toda divisão, é completamente arbitrária. Destacar uma parte da matéria e chamá-la de átomo é característica de uma ciência que não quer de fato perceber o mundo, mas agir sobre ele. Pois, se é preciso destacar algo, se é preciso limitar esse universo amplo demais, se é preciso fazer divisões, estas são justificadas pela nossa possibilidade e, sobretudo, pela nossa *necessidade* de agir. Dessa nuvem inimaginável de matéria podemos não obstante perceber objetos que são alimentos e objetos que não o são, percebemos o que é seguro e o que não é, antecipamos perigos e benefícios. Para viver é preciso agir, ou seja, é preciso salientar do todo expansivo da matéria alguns aspectos e ignorar outros. Acontece que esses *outros* continuam lá, existindo, independente de nossa percepção e de nossa consciência. Talvez a maior prova disso seja a existência de culturas diversas: concepções diferentes do agir geram percepções e consciências diferentes, visões e concepções de mundo instáveis, heterogêneas e completamente mutáveis. Nosso cérebro não é o do idealismo; ele não “cria” imagens a partir das quais enxergamos o mundo. Percebemos as coisas mas nunca podemos fazê-lo de maneira total e completa. As coisas em nossa consciência têm um caráter “resumido” e incompleto, mas não são representações que criamos por capricho e totalmente separadas de uma existência “real”: “E por imagem entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada no meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’” (BERGSON, 2010, p. 1-2).

A imagem portanto tem raízes no *real*. O modo como a percebemos, ou seja, o modo como nossa consciência a delimita, é arbitrário e socialmente localizado no tempo e no espaço, mas isso não significa que a imagem seja algo de “ideal”, que não exista. Ela de fato existe e pode, aliás, ser uma espécie de “portal” a partir do qual podemos



perceber dimensões suas das quais nunca havíamos suspeitado: a imagem, como o todo da matéria, é mutável e expansiva. “Real”. Talvez a noção lacaniana ajude a defini-lo: o “real talvez seja melhor compreendido como *aquilo que ainda não foi simbolizado*, resta ser simbolizado, ou até resiste à simbolização” (FINK, 1998, p. 44). Nunca podemos representar o real – ou, como Bergson o chamaria, *a própria matéria* em seu todo expansivo – nunca podemos “capturá-lo”, mas estamos sempre ao redor dele, tocando-o, presenciando-o e mudando por causa dele: o real é a fragilidade de qualquer imagem e sua condição mesmo de mutabilidade. Como no plano das gotas de *Elle a passe tant d'heures sous les sunlights*: o mundo é mais vasto que aquelas duas pessoas se beijando à nossa frente (havia mesmo gotas d’água num vidro à nossa própria frente o tempo todo sem que sequer as víssemos). Sentir isso, essa vastidão, “tocar o real”, necessariamente vai fazer com que percebamos e enxerguemos aqueles dois amantes de outra forma, de uma maneira totalmente nova – ver as gotas não significa abarcar completamente a realidade, mas nossa imagem do casal, embora ainda incompleta, embora ainda uma imagem, *muda*.

Essa relação necessária da imagem com o real a investe de uma condição *dupla*: a imagem, ao mesmo tempo, é uma representação limitada e incompleta em nossa consciência e algo mais vasto, pois na realidade é impossível separá-la do todo de uma matéria complexa, vasta e expansiva que nunca conseguiremos de fato perceber. O plano de *Elle a passe...* parece mostrar bem esse aspecto duplo, esse “resumo” da imagem incompleta e esse “algo” mais vasto que no entanto conseguimos discernir precisamente nela:

Perceber consiste portanto, em suma, em condensar períodos enormes de uma existência infinitamente diluída em alguns momentos mais diferenciados de uma vida mais intensa, e em resumir assim uma história muito longa. Perceber significa imobilizar. Equivale a dizer que discernimos, no ato da percepção, algo que ultrapassa a própria percepção, sem que no entanto o universo material se diferencie ou se distinga essencialmente da representação que temos dele (BERGSON, 2010, p. 244).

O conceito de imagem em Bergson, assim entendido, está relacionado a algumas noções fundamentais como “afeto”, “movimento”, “duração”, “memória” e “mudança”. Mas não é o lugar, aqui, de explicitá-las. Para esclarecer o momento exatamente em que essa imagem pode ser política é preciso destacar dos aspectos aqui rapidamente resumidos do conceito de imagem, *duas configurações* presentes nele e, depois, a *relação* entre essas configurações. Porque na verdade essa imagem de aspecto duplo

carrega consigo duas configurações: uma dimensão *estética* e uma dimensão *política*. Voltando a Garrel e percebendo como o desafio não só de *Elle a passe...* como de todo o seu cinema é falar sobre algo (no caso de Garrel, o amor) a partir da inserção quase inumana do “real” na *mise-en-scène*, podemos começar a esclarecer a primeira configuração, a dimensão estética, já que de fato Garrel compartilha esse desafio com toda a arte moderna.

2. A raiz estética

Se Bergson pode pensar assim a imagem, se ele a define a partir dessas duas raízes – o corpo que precisa delimitar e agir e o mundo inconcebível que está num movimento material expansivo e é inseparável desse corpo racional – é porque desde meados do século XVIII é possível pensar e enxergar um tipo específico de experiência humana que justamente se caracteriza por uma singular união dessas duas dimensões: esse “modo” específico de *ser* é, precisamente, o *estético*.

Em 1750, Baumgarten fala que há um tipo de conhecimento muito particular, diferente do conhecimento puramente racional e lógico: uma espécie de “conhecimento confuso” que nasce das experiências sensíveis. Logo em seguida, Kant vai fazer uma espécie de mapeamento da capacidade de julgar do ser humano e vai desenhar uma separação tripla: há a dimensão puramente sensual do que se julga “agradável” ou ameno; há a dimensão *estética* – sensual e racional – do que se julga “belo”; e há a dimensão unicamente racional do que, na moral, se julga “bom”: “Amenidade vale também para animais irracionais; beleza somente para homens, isto é, entes animais mas contudo racionais, mas também não meramente enquanto tais (por exemplo, espíritos), porém ao mesmo tempo enquanto animais; o bom, porém, vale para todo ente racional em geral” (KANT, 2002, p. 54-55). Em suma, o que esses autores vão propor a partir da noção de *estética* é que, como resume Rancière (2009, p. 36), “existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica”. “Isto é, ela [a estética] faz do ‘conhecimento confuso’ não mais um conhecimento menor, mas propriamente *um pensamento daquilo que não pensa*” (Idem, 2009, p. 13).

Desde então, o interesse pelo domínio da estética consolidou-se completamente no pensamento ocidental e constitui uma de suas tradições mais profícuas. É a partir daí



que Schiller pode falar de “uma reciprocidade entre o finito e o infinito” (1992, p. 89, carta XV) ou de uma “natureza sensível-racional” (Idem, p. 72, carta X); ou que, num contexto completamente diferente, Benjamin pode trazer o estético para o centro mesmo de sua crítica à mercadoria: “Tais criações sofrem uma ‘iluminação’ não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível” (2006, p. 53). É também em diálogo com essa tradição que Freud pode pensar o inconsciente, ou seja, a parte selvagem e irracional presente em nossas ações mais planejadas e “lógicas” (cf. RANCIÈRE, 2009) e que Bergson, portanto, pode não ser nem idealista nem realista ao conceber uma ideia própria de *imagem*. É por isso que Deleuze pode – partindo exatamente de Bergson – enxergar o cinema como um “corte móvel” (2009, p. 97), ou seja: ao mesmo tempo uma delimitação e um fragmento que é no entanto aberto para o movimento expansivo do Todo. Como bem coloca Terry Eagleton, enfim:

Qualquer um que examine a História da Filosofia desde o Iluminismo será tocado pela curiosa prioridade atribuída às questões estéticas. Para Kant, a estética guarda uma promessa de conciliação entre a Natureza e a humanidade. Hegel dá à arte um estatuto menor no corpo de seu sistema teórico, embora lhe dedique um tratado de exagerado tamanho (1993, p. 7).

Por que esse destaque moderno da estética no modo como o pensamento ocidental busca enxergar o mundo? O estético é a mais nova maneira de se pensar e definir a arte. Se os artistas não estão mais a serviço da Igreja ou do Estado, perdendo seus mecenas e garantias tradicionais, e se o capitalismo industrial que se impõe no século XIX parece ignorar completamente e marginalizar a existência de qualquer “interesse pela beleza”, isso não significa o “fim da arte”, mas uma transformação histórica do seu campo. Baumgarten e Kant falam de um domínio particular da experiência humana, mas autores como Schelling, os irmãos Schlegel ou Hegel já conectam diretamente esse “estético” com uma nova ideia de *arte*. A arte deixa de ser *as belas artes*, como as definiu Aristóteles, ou seja, aquelas técnicas específicas encarregadas de um objetivo próprio: a imitação, a mimese (é o “regime representativo das artes” como o define Rancière). O conceito de arte que possuímos atualmente é, então, relativamente recente. A autonomia da arte na modernidade significa uma mudança completa de seu regime, ou seja, do modo como ela pensa e do como ela é pensada: o “regime estético” de Rancière significa que o objetivo da arte é exatamente lidar com os poderes daquele modo de ser *estético*:

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

É por isso que o Édipo de Sófocles – rejeitado, no regime representativo, por Corneille e Voltaire como um personagem inverossímil e defeituoso (RANCIÈRE, 2009, p. 17-23) – é o grande herói dessa “revolução estética”: é o herói terrível e irracional dos olhos arrancados que ao mesmo tempo age, configura uma história, mas sem saber como nem por quê. Voltando a uma sequência de *Elle a passe tant d'heures sous les sunlights* na qual Anne e Jacques conversam, é bastante curioso que um filme tão “documental” repentinamente se transforme por completo num *tableau vivant* que faz referência a uma pintura célebre: *O balcão*, de Manet (1869). Na verdade, Manet é revisitado por Garrel do mesmo modo que Édipo pela revolução estética. O regime estético é um regime de temporalidades heterogêneas, que volta ao passado para enxergar nele um futuro, daí a revalorização de Édipo: o que se busca agora – na arte moderna – não é mais a excelência nas hierarquias e regras dos gêneros artísticos mas precisamente o inesperado do movimento material e bruto. Da mesma maneira, é um futuro atento às sutilezas do real que Garrel conclama ao pôr em cena a pintura do artista que começou a privilegiar as cores e a luz como estruturadoras do mundo e que preparou o escândalo do Impressionismo e da pintura abstrata ou ao, ele mesmo, dizer no meio do filme: “Acho Jean Eustache genial. *A mãe e a puta* é o *A regra do jogo* da nossa época”. Ao fazer isso, Garrel conscientemente se filia a toda uma tradição de arte: a estética.

Se em nosso cotidiano precisamos, para agir e sobreviver, da delimitação e da esquematização típicas da imagem bergsoniana, há um domínio onde aquela outra raiz da imagem, aquela voltada para a materialidade incomensurável do mundo expansivo, também é privilegiada, onde o aspecto verdadeiramente *duplo* da imagem surge de fato pleno: esse domínio é a arte.

A “revolução estética”, na verdade, abole as hierarquias dos gêneros e dos temas, de modo que, na modernidade, *tudo* ou *qualquer coisa* pode ser arte. Da vida cotidiana e banal de uma francesa que trai o marido e dos exageros distorcidos do Romantismo até um urinol, a arte na verdade está cada vez menos nas regras de uma



hierarquia representativa e mais no mundo. Portanto, se por um lado a arte moderna é autônoma e independente, ela é, ao mesmo tempo, contígua à materialidade sensível do próprio mundo e pode irromper em qualquer lugar, em qualquer tempo, nas situações mais inesperadas; ela não se separa do mundo. A função da arte moderna na verdade torna-se explicitar e lidar com os poderes do ser *estético*, onde quer que ele surja, onde quer que ele se localize, onde quer que seja entrevisto. Não é o caráter duplo da imagem que entra nos antros da arte; é a arte que procura essa duplicidade em subjetividades, relações pessoais ou sociais e contextos particulares. É a câmera de Garrel que tenta filmar ou sua montagem que tenta “encontrar” as experiências incomensuráveis da paixão; não é apenas uma determinada ideia prévia de paixão, filiada a qualquer tipo de “gênero” artístico específico, que é simplesmente reproduzida através da filmagem ou do discurso do filme. Pois, o destaque da estética no pensamento ocidental a partir da modernidade não se deve meramente a uma nova forma de conceituar a arte, mas também e sobretudo a uma necessidade de compreender, num mundo “sem Deus”, a diversidade assustadora (porque válida) de concepções sensíveis singulares e de maneiras de perceber sensorialmente o mundo; diversidade que fica patente de maneira progressiva com a modernização e de que a Revolução Francesa pode ser um dos vários sintomas. “O que é verdade (...) é que a história moderna das formas de política está ligada às mutações que fizeram a *estética* aparecer como divisão do sensível e discurso sobre o sensível” (RANCIÈRE, 1996, p. 68). Eis que o *estético* se torna o grande mistério da relação do ser humano com o mundo e eis que através dele a arte continua totalmente legitimada numa configuração social que não enxerga mais nela função alguma. Em *Je vous salue Sarajevo* (1993), Godard põe precisamente sob o signo da arte uma variedade completamente heterogênea de fatos: “Flaubert, Dostoevsky, Gershwin, Mozart, Cézanne, Vermeer, Antonioni, Vigo, Srebenica, Mostar, Sarajevo”.

Falar em Godard neste momento é interessante, pois, se a imagem, tal como a temos pensado aqui, pode ser estética, isto é, pode alavancar um poder específico do fato de os resumos, esquemas e narrativas da nossa percepção limitada serem formados no fluxo mesmo de um mundo amplo, denso, expansivo e complexo demais, essa imagem pode, também, ser *política*.



3. O comum político

Normalmente se pode considerar indesejada a ligação da arte com a política e se provar com facilidade que o panfletário é quase sempre de mau gosto – a política na verdade não faria bem à arte e esta, portanto, seria de pouca ajuda em qualquer espécie de luta, combate ou movimento emancipatório. No entanto, é curioso notar que, desde o princípio, nas próprias raízes do modo como pensamos e entendemos a arte hoje, há uma discussão explícita e completamente política na estética. Essa discussão é, com efeito, inseparável da estética; está dentro dela desde meados do século XVIII e todo o XIX, passando pela escola de Frankfurt e pelo marxismo ocidental e configurando uma ressurreição particularmente notável na atualidade. Essa persistência é, aqui, um dado fundamental.

Já em 1795, seguindo de perto a *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, surgem as *Cartas sobre a educação estética da humanidade* de Schiller – “referência insuperável” (RANCIÈRE, 2005, p. 39) – as quais têm o seguinte objetivo: mostrar que uma discussão política de fato interessante deve partir de uma chave aparentemente estranha, a saber, a ideia moderna de beleza ou do estético como o definimos acima: “Espero convencer-vos de que esta matéria é menos estranha à necessidade que ao gosto de nosso tempo, e mostrarei que para resolver na prática o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade” (SCHILLER, 1992, p. 39, Carta II). O que motiva a redação das cartas é a situação da França pós-revolucionária – ela contrasta de maneira brutal com os ideais revolucionários que fizeram a Bastilha cair. Por que estes ideais, tão perfeitos no papel, não funcionam empiricamente? Para Schiller, impor de modo puramente “teórico” esses ideais às pessoas, “empurrá-los” simplesmente de cima para baixo, é tentar realizá-los de maneira inconsequente e errônea. Seria preciso, pelo contrário, que a busca por esses ideais partisse das próprias pessoas que necessitam atingi-los. Mas para que isso aconteça nas sociedades é preciso que as pessoas privilegiem e desenvolvam em si mesmas o que Schiller chama de “um estado *lúdico*”, um estado estético. Por que isso não ocorre? Há pessoas que configuram suas vidas sobretudo a partir da experiência física do mundo material e com pouca e parca reflexão. Mas também há pessoas que vivem puramente no domínio do pensamento e enxergam o mundo a partir da ótica de um aristocratismo doente que detém uma inteligência tão nociva quanto a ingenuidade dos camponeses que só trabalham com a materialidade da natureza o ano inteiro. Ora, é



preciso unir esses *dois* domínios – o sensível e o reflexivo – num estado cognitivo de jogo, ou lúdico. De que maneira as relações sociais funcionariam a partir desse estado estético, em que as pessoas estariam ao mesmo tempo abertas e sensíveis à materialidade do mundo e pensantes, formalizando os dados sempre renovados dessa percepção superior? Para Schiller, tais relações, guiadas pelos poderes do belo e da estética, certamente desenhariam uma imagem do comum social muito mais apta à concretização da igualdade, da liberdade e da fraternidade.

Mas, se Schiller redige estas cartas apontando a urgência de se entender a política através da estética, é porque ele é um leitor febril de Kant e vê suas reflexões unicamente como desenvolvimentos do que Kant já havia iniciado. De fato, há uma ideia geral errônea do pensamento de Kant sobre o belo, relacionando-o, a partir da ideia por vezes mal interpretada de “contemplação desinteressada”, a um aristocratismo ritualístico ou aurático ultrapassado. Na realidade, a *Crítica da faculdade de juízo* não se propõe a ditar regras sobre *como* deve ser o belo ou *como* deve-se fruir obras de arte – de fato, como um todo, é um texto sobre a faculdade humana de julgar o belo de maneira geral (sobretudo na natureza) e não sobre arte. De qualquer forma, é preciso perceber que já no pensamento de Kant há uma discussão política do estético. O que, com efeito, é o belo para Kant? É uma forma de ser das coisas do mundo na nossa percepção que acontece porque temos uma capacidade particular: uma capacidade estética de julgar. O belo ocorre quando nossa faculdade de imaginação entra em uma espécie de harmonia com a faculdade do entendimento. No momento em que achamos algo belo, não buscamos entendê-lo para explicá-lo ou desvendá-lo em termos científicos, nem nos propomos de imediato a enquadrá-lo no quadro de uma discussão moral – daí o “desinteresse” como Kant o coloca. O belo tem duas características: em primeiro lugar, é completamente singular e subjetivo. Concepções de beleza variam – não é possível haver uma única, a “correta” – de acordo com contextos sociais, geográficos, temporais, biográficos, etc. Em segundo lugar, o belo é universalizável. Tal universalização é impossível pois algo não pode ser belo para todas as pessoas do planeta; no entanto, ao contrario do “agradável”, que é apenas e unicamente subjetivo, quando experienciamos o “belo” temos *vontade* de universalizá-lo, de *querer* que outros também achem belo o que nós, de maneira subjetiva e singular, consideramos belo. Eis a política de Kant: gosto, ao contrario do que o senso comum prega, confundindo o agradável e o belo, se discute. Ou seja, concepções singulares e diferentes de julgamento sensível são objetos em potencial de disputas e discussões decisivas para



percepções que nascem singulares mas tendem a se alastrar e modificar modos gerais de ver, de sentir. O mais interessante é que Kant enxerga essa potência universalizante do belo, essa possibilidade de disputa e discussão, numa *ideia* específica do comum: se eu acho belo e todas as pessoas possuem a mesma faculdade de julgar estética que eu (Kant diz não poder afirmar isso de maneira empiricamente científica, mas a *ideia* dessa igualdade, real ou não, é essencial para a experiência moderna do belo) posso discutir o belo em pé de igualdade com todas. Se nesse aspecto todos são iguais, todas as concepções do belo são igualmente válidas e universalizáveis, a forma de sentir das pessoas de uma sociedade específica pode mudar com base nas concepções do sensível dos grupos mais marginais e diferentes, se for o caso destas concepções conseguirem se impor.

Em todos os juízos pelos quais declaramos algo belo não permitimos a ninguém ser de outra opinião, sem com isso fundarmos nosso juízo sobre conceitos, mas somente sobre nosso sentimento; o qual, pois, colocamos a fundamento, não como um sentimento privado, mas como um sentimento comunitário (KANT, 2002, p. 85).

O “estado lúdico” do Schiller leitor de Kant reivindica que as coisas do mundo sejam vistas a partir da estética, do belo, e que essas coisas sejam portanto objetos de uma disputa e uma discussão permanentes, numa ideia do comum onde todos são iguais se estão exercendo seu gosto estético – vendo ao mesmo tempo o material físico complexo do mundo junto com o pensamento reflexivo racional do sujeito que vê, sente e discute comunitariamente. Schiller reivindica que as *imagens* que percebemos diariamente para resumir o mundo e agir sobre ele sejam mais “artísticas”. Há, é verdade, sobretudo por parte dos pensadores que refletiram a partir do contexto do modernismo de vanguarda, uma interpretação teleológica de Schiller. Adorno, por exemplo, afirma que é a arte de vanguarda e não a cultura de massa que tem a possibilidade de prover o ser humano com essa “educação estética” com vistas a um futuro utópico onde a sociedade vai permitir que todos estejam talvez num grande e eterno estado lúdico marxiano. O pensamento de Schiller – com toda a sua nostalgia datada por uma harmonia imaginária da sociedade grega – tem sim uma dimensão teleológica forte, mas é um pensamento também bastante ambíguo: “Uma reciprocidade tão perfeita, porém, não tem exemplo na experiência, na qual, em grau maior ou menor, o predomínio funda sempre uma carência, ou a carência um predomínio” (SCHILLER, 1992, p. 95, carta XVI) e “Na realidade, portanto, ela [a beleza] pode apenas mostrar-se



como espécie particular e limitada, nunca como gênero puro” (Idem, p. 98, carta XVII). Pode-se também interpretar esse estado lúdico, então, não como um modo pelo qual a sociedade deve se configurar num Estado que vai vir depois da Revolução, mas como um modo ou uma atitude em que o sujeito deve se engajar para perceber e agir no domínio da política. Se uma imagem (e tudo o que sentimos e vemos do mundo é imagem, como o mostra Bergson), portanto, é estética, ela tem tão logo um *potencial* político; ela *pode* ser política de acordo com o contexto no qual é percebida, sentida e de como, então, nesse contexto, ela pode fazer com que uma configuração ou um desenho social-sensível seja – pouco ou muito, não importa – alterado ou modificado, que a imagem mude e seja percebida de outra forma pelas pessoas desse contexto, com base no comunitarismo que é intrínseco ao gosto como o entendemos modernamente.

Portanto, no que exatamente falamos quando falamos em *política* dentro desse quadro de pensamento que liga a política à imagem que a percepção humana sente e, logo, à noção de estética? Jacques Rancière (1996) tem apresentado uma ideia de política que é com efeito indissociável da experiência estética que se pode ter dentro de uma configuração social ou um contexto específico. A política para Rancière está ligada sobretudo à ideia de um momento de *dissenso*. O dissenso ou desentendimento não ocorre quando dois sujeitos discordam do significado de um objeto, mas da própria ordem sensível-social que distribui, localiza e divide corpos, funções, tempos e estabelece aquilo que é som e aquilo que é ruído. Ou seja: eles discordam da própria maneira como está organizada a *cena* que permite em primeiro lugar o diálogo entre os dois. O que o sujeito proletário colocava em litígio, por exemplo, era menos uma ideia nova de trabalho, e mais uma *ordem* específica onde o trabalho não era discutido publicamente. Uma ordem onde dizer “aceitei meu emprego através de um contrato, mas agora considero que o emprego me explora desumanamente e quero mudar suas condições” era, apesar da compreensão clara de cada palavra por parte dos “donos dos meios de produção”, um ruído estranho e fora da “normalidade” que precisava ser corrigido e repreendido pelas autoridades. Um sujeito político para Rancière põe em disputa e descortina *outra ordem*, *outra partilha do sensível*, uma forma diferente de, a partir da materialidade amorfa do mundo, organizar as relações e sentimentos em uma *ordem* diferente. Porque fica explícito, na ordem hegemônica contra a qual o sujeito político se insurge, uma espécie de “erro na contagem”: a necessidade de uma re-partilha do sensível que dê conta de novos sujeitos que antes eram desconsiderados, invisíveis e produziam apenas ruídos ao falarem – uma questão, logo, propriamente

estética (do campo do sensível). A validade dessa nova partilha proposta pelo litígio político é, aliás, garantida num sentido do *comum* muito parecido com o de Kant. Rancière chama de “igualdade de todo mundo com todo mundo” esse momento vazio, esse *comum* verdadeiramente *político* onde, através do litígio, se enxerga verdadeiramente como qualquer partilha é arbitrária e passível de modificação, pois o sensível – do qual a partilha surge e se conforma – é vasto e complexo demais. Todas as imagens são igualmente limitadas, mas às vezes os limites e esquemas precisam mudar, para dar conta de novas organizações subjetivas que não haviam sido “contadas” anteriormente. É no comunitarismo próprio do *gosto*, próprio do estético, então, que a disputa política ou o dissenso se efetiva e começa:

A demonstração do direito ou manifestação do justo é refiguração da divisão [partilha] do sensível (...) a demonstração própria da política é sempre, a um só tempo, argumentação e abertura do mundo no qual a argumentação pode ser recebida e fazer efeito, argumentação sobre a própria existência desse mundo (RANCIÈRE, 1996, p. 66).

Uma imagem, seguindo este pensamento, é política não quando representa ou põe em vista necessariamente “temas políticos” mas quando – partindo ou não desses temas – cria, dentro de um contexto particular, um dissenso: expõe um ritmo, uma visibilidade, uma sensorialidade das coisas diferente de uma determinada ordem corrente, de uma partilha que, pelo viés dessa nova exposição sensível, apresenta um “erro na contagem”. Quando essa imagem forja as condições de uma cena que torna visível o que antes era invisível e apresenta como som o que antes era um ruído, quando põe em cheque uma configuração de mundo ao propor outra. O encontro entre a arte e a política para Rancière se produz unicamente aí: na produção de um dissenso. Na abertura ao mundo própria da imagem estética – cinematográfica ou não – que forja um comum kantiano ou o vazio da “igualdade de todos com todos”, esse comum político, através do qual uma disputa muito particular pode surgir: a luta e o engajamento por uma *repartilha* do inabarcável mundo sensível, pela fragilização de um mundo através da proposição de outro; luta na qual só podem ingressar, com efeito, sujeitos que assumem, pelo menos no período mesmo dessa disputa, um estado lúdico ou estético schilleriano.

A arte pode produzir dissensos em contextos próprios, e esta é a sua dimensão política. Não é possível prever se, a partir da apresentação e da exposição de uma nova partilha sensível por uma obra particular, por exemplo, haverá de fato uma luta por parte



de *sujeitos* em uma ordem dada, para uma mudança efetiva dessa ordem ou para a formação de uma ordem nova, diferente: “Mas este efeito não define nem uma estratégia política da arte enquanto tal nem um contributo calculável da arte para a ação política” (RANCIÈRE, 2010, p. 96). A imagem *pode* ser política, mas as condições dessa possibilidade são imprevisíveis. Há algo de propriamente *kitsch* na imagem ou obra que, pretensiosamente, toma como asseguradas ou certamente calculadas essas condições. Elas, na verdade, podem surgir muito tempo depois da produção de determinada imagem ou podem nunca surgir. A imagem estética é, como vimos, autônoma e, no entanto, sempre guardará em si a abertura para um mundo vasto, um comum que é inegavelmente político – que pode ou não se atualizar historicamente. Em determinado momento de *Elle a passe tant d'heures sous les sunlights*, Jacques e Marie estão deitados, e a câmera se desloca: vemos então que na cama, ao lado, há um exemplar de *O Capital*. Como interpretar essa imagem? Dizer que é um fragmento anódino de uma época de luto pós-68, que é uma ruína desconexa típica de uma época desiludida e sem utopias, é não penetrar de fato na complexa dialética do icônico e do real que o cinema de Garrel propõe. Essa dialética está presente desde seus primeiros trabalhos, como *Le révélateur* (1968) ou *Le lit de la Vierge* (1969), os quais sempre tentam por em uma mesma tomada paradoxal o desenho geométrico da tensão icônica e a densidade material do plano-sequencia. A dimensão política dessa dialética foi, com efeito, ainda mais acentuada em um trabalho recente de Garrel, *Les amants réguliers* (Amantes constantes, 2005) – um filme que não vê os acontecimentos de maio de 68 como uma tragédia fechada e encerrada sobre o fim das utopias ou da política, mas como um mundo denso onde sempre é possível descobrir elementos que dizem respeito a um futuro comum.



Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENAJMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: Cinema I. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: 34, 2005.

_____. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: 34, 1996.

_____. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: 34, 2009.

SCHILLER. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1992.